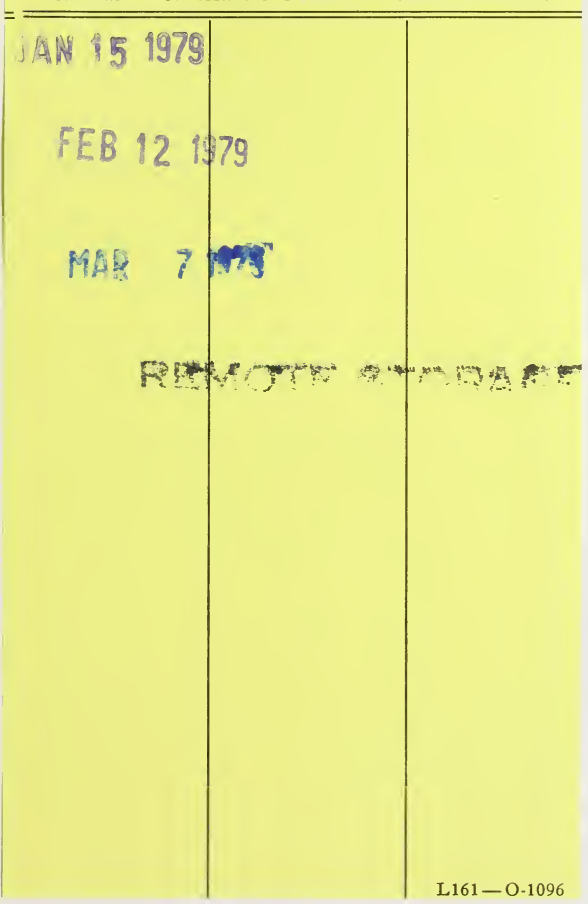






Strassburg 1907

Le-Roux & Co. Editors



...ilologie ...
... d'Illinois
J. Beck

Die modale Interpretation

der mittelalterlichen Melodien

besonders der

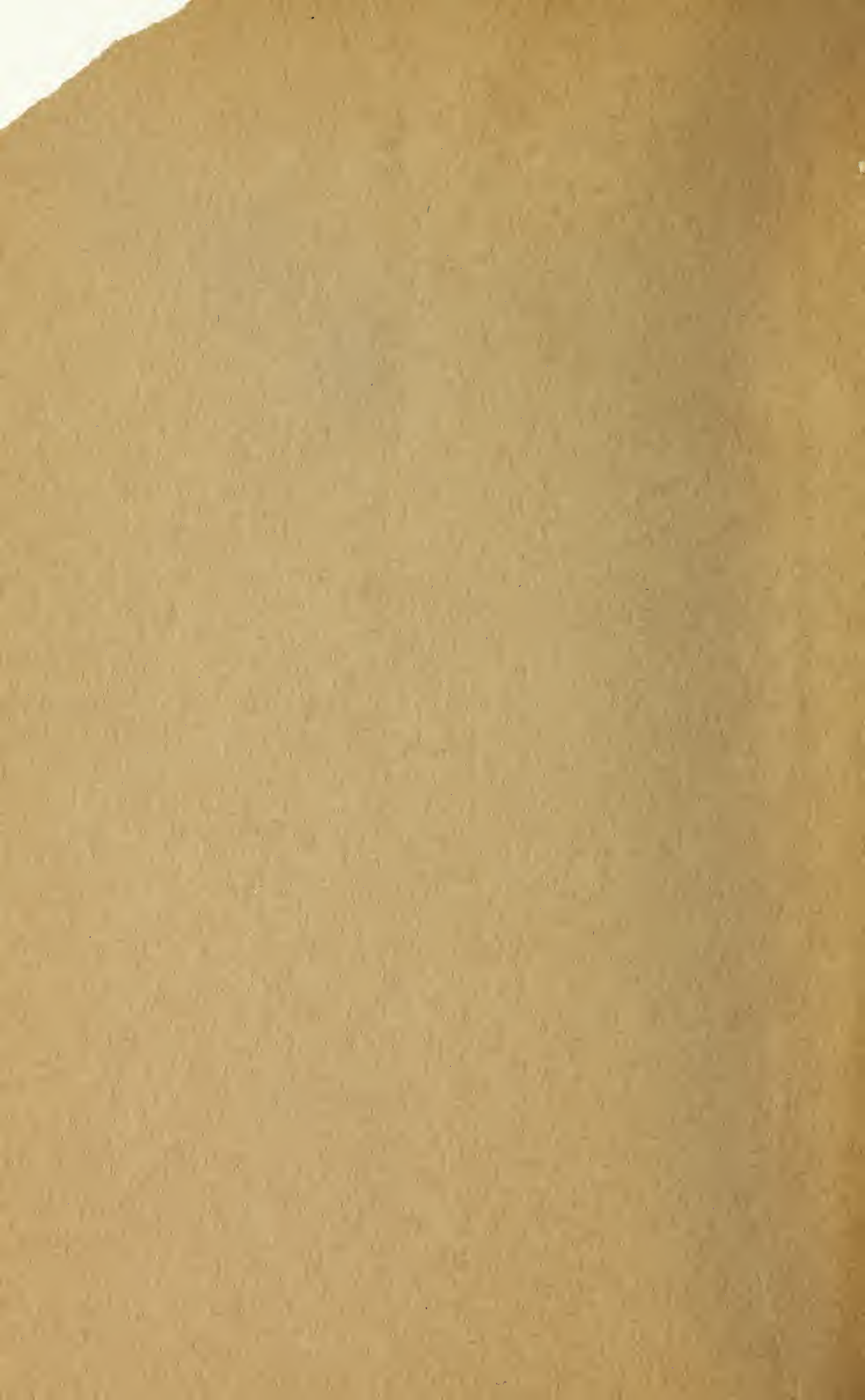
Troubadours & Trouvères

by

Jean-B. Beck

Strassburg 1907

Le-Roux & Co. Editors





XXIV. Jahrgang. Nr. 7

Redaktion :
Dr theol. et phil. F. X. MATHIAS, Domorganist, in Strassburg i. E.
Verlag :
F. X. Le Roux & Co., Strassburg.

Juli 1907.

Die modale Interpretation der mittelalterlichen Melodien bes. der Troubadours und Trouvères.

Von **Johann Baptist Beck.**

Le présent article, provoqué par le travail récent de M. Pierre Aubry „L'œuvre mélodique des troubadours et des trouvères" publié dans les Nos 12 et 13 de la Revue musicale de Paris, est dû à la plume savante et compétente d'un jeune philo-musicologue de l'Université de Strasbourg, qui se croit à juste titre (les lecteurs de la Cäcilia en jugeront) lésé dans son droit de priorité concernant une nouvelle manière de lire les mélodies des troubadours et des trouvères. (A. C.)

Im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, XII. Jhrgg. 1906, hat der fein- und scharfsinnige Musikhistoriker Herr Prof. Dr. Hugo Riemann in Leipzig in gedrängter Form eine Übersicht über die z. Z. geltenden Anschauungen betr. den Rhythmus des weltlichen und geistlichen mittelalterlichen Liedes, (Minnelieder etc.) gegeben. Dabei stellte sich heraus, dass sich unter den Gelehrten vier Parteien gegenüberstanden:

1. Mensuralisten (Perne, Coussemaker, Aubry, Rietsch), deren Grundsatz lautet: Die Form der Noten und Ligaturen bestimmt den Wert der einzelnen Töne.
2. Choralisten: (G. E. Fischer, Liliencron, G. Jacobsthal. . .)
3. Opportunisten: (Fetis, Restori u. a.)
4. P. Runge's und H. Riemann's Prinzip: Ableitung eines taktmässigen Rhythmus der Melodien aus der metrischen Beschaffenheit der Texte. Den letzteren, von P. Runge in seiner Ausgabe der Colmarer Liederhandschrift, 1896 aufgestellten und von H. Riemann in einer Reihe von Aufsätzen im Musikalischen Wochenblatt, 1897 ff. und zuletzt im Handbuch der Musikgeschichte I., 2. Teil 1905, ausgearbeiteten Grundsatz greift Herr Aubry aus Paris in einer kürzlich in der Revue Musicale 1907, XII, s. 317 ff., unter dem Titel: « *L'œuvre mélodique des troubadours et des*

trouvères», erschienenen Schrift an und sucht ihn durch eine neue, angeblich aus einem: «*examen comparatif du manuscrit de Montpellier et des anciens chansonniers*» gewonnene Interpretations-Methode zu ersetzen, die von seiner früheren, irrigen, mensuralen Deutung der in Quadratnoten notierten Melodien wesentlich verschieden ist. Das in der obenangeführten Schrift angewandte, modale Interpretationsverfahren von mittelalterlichen Liedern habe ich im Herbst 1906 Herrn Aubry mitgeteilt, unter der Bedingung, dass er in der Öffentlichkeit keinen Gebrauch davon mache, ohne meine Priorität anzugeben.

Seit etwa vier Jahren beschäftige ich mich nämlich beinahe ausschliesslich mit der Untersuchung der älteren Notenschrift des 12., 13. u. 14. Jahrhunderts. Dank dem freundlichen Zuvorkommen, mit welchem mir die Verwaltungen der Mailänder und Pariser Bibliotheken die Einsicht in die zahlreichen und wertvollen Musikhandschriften gestatten, und der Anregung und Belehrung, die ich von meinen Lehrern, Herrn Prof. Dr. G. Gröber, Professor der romanischen Philologie an der Kaiser-Wilhelms-Universität zu Strassburg, und Herrn Dr. Friedlich Ludwig, Dozent der Musikgeschichte daselbst, erhielt, der meine Aufmerksamkeit auf die Modi lenkte, gelang es mir, das Problem von der Interpretation der alten Monodien zu lösen. Schon im Juli 1906 (siehe Cäcilia 1906 S. 127) war meine Arbeit so weit, dass ich sie der hohen philosophischen Fakultät einreichen konnte, doch verzichtete ich damals darauf, um sie noch stofflich zu erweitern, da ich ihr einen grundlegenden Charakter verleihen wollte. Von Ende Juli bis Oktober 1906 war ich wiederum an der Nationalbibliothek von Paris damit beschäftigt, Material an Trouvère-Liedern zu sammeln. Ich unterhielt mich zu wiederholten Malen mit H. A. über meine Arbeit. An zahlreichen Beispielen, von denen ich H. A. nur an das unten zu besprechende *Ave gloriosa*, und an das *Agmina militiæ* erinnern will, bewies ich ihm die Unrichtigkeit seiner bisherigen mensuralen Deutung und gab ihm arglos den Schlüssel meines modalen Verfahrens. Im Beisein eines vortrefflichen Kenners der mittelalterlichen Lyrik, Herrn Professeur A. G. . . . . aus Paris, welcher mir bereitwilligst eine, in seinem Besitz befindliche Abschrift der in Siena aufbewahrten Liederhandschrift zur Verfügung stellte und welcher sich auch lebhaft für die Musik dieser Lieder interessierte, erklärte und erläuterte ich H. Aubry in der *Salle de Travail* der Nationalbibliothek an der Hand der Liedersammlungen: Fonds français 844, 845 u. 846 das Prinzip meines modalen Interpretations-Systems, worauf mir Herr Prof. A. G. . . . den heute leider nur zu wahren Rat erteilte: «*Hâtez-vous de faire imprimer votre thèse, il faut prendre date.*» Da mich aber H. A. glauben liess, dass er sich fortan mehr auf die Untersuchung der mehrstimmigen Musik verlegen würde und ich somit, und auch sonst keine Konkurrenz zu befürchten haben glaubte, weil ich z. Z. über ein sehr umfangreiches Melodien-Material verfüge, so arbeitete ich an meiner These weiter, um dann und wann auftretende Schwierigkeiten und Zweifel zu beseitigen und um ein abgeschlossenes Werk an die Öffentlichkeit zu bringen. Mitte Juni 1907, also vor dem Erscheinen der fraglichen Schrift H. A.'s, reichte ich, laut Universitätsakten, den ersten Teil meiner Arbeit über Die Melodien der Troubadours, in welcher ich die zur Aufzeichnung der Weisen verwendeten Zeichen eingehend untersucht und auch die bisherigen Auffassungen Aubry's und Riemann's dargestellt und kritisch berichtigt habe, der hohen philos. Fakultät der Kaiser-Wilhelms Universität zu Strassburg zur Erlangung der Doktorwürde definitiv ein.

Am 20. Juni nun erhielt ich von H. A. die Mitteilung, dass er

mir demnächst eine «*critique développée du* «*système*» *de H. Riemann relativement aux mélodies des troubadours et des trouvères*» zusenden werde. Am 6. Juli abends trafen auch die angekündigten Druckbogen ein, in welchen ich zu meinem nicht geringen Erstaunen mein eigenes Übertragungsprinzip angewandt sah.[1] Dadurch sah ich mich veranlasst, die Öffentlichkeit möglichst bald mit dem wahren Tatbestand vertraut zu machen, in Erwartung des Erscheinens meiner angekündigten These: Die Melodien der Toubadours, welche jede Polemik ersetzen wird. Meinen Namen erwähnt H. A. nirgends; nur in einer Anmerkung sucht er sich (Rev. mus. 1907, XII s. 352) dem Publikum gegenüber zu rechtfertigen, dass zwischen seiner neuen (*alias* meiner modalen), und seiner früheren, mensuralistischen Übertragungsmethode: «*il y a d'assez notables différences.*»

Dass es ihm (resp. mir) gelungen zu sein scheint, «*à fixer le principe*», gebe ich gern zu. Doch hätte er es nicht versäumen sollen, anzumerken, dass **ich** ihm dies «principe» mitgeteilt habe. Hr. Aubry's Erklärung mit dem «*examen comparatif du manuscrit de Montpellier*» ist nicht stichhaltig. Schon 1904 ist nämlich die chronologische Anordnung der einzelnen Faszikel dieser Handschrift von Herrn Dr. Fr. Ludwig in den *Sammelbänden* der I. M. G., V 177 ff. untersucht worden, wobei H. Ludwig auch auf die Modi hingewiesen hat, was H. A. ebenfalls verschweigt; H. A. kannte zudem die Hs. Montpellier schon lange, auch schon damals, als er seine heute unbrauchbaren mensuralen Übertragungen (1901-1906) veröffentlichte. Ich werde jedoch den Nachweis liefern, dass H. Aubry mein neues modales System, das er nicht aus sich selbst gefunden, sondern mir entlehnt hat, doch noch nicht in seiner ganzen Tragweite erkannt hat und auch nicht sicher anzuwenden versteht.

Den fundamentalen Satz, dass in Ermangelung jedweder graphischen Differenzierung der verschiedenen Dauerwerte durch eine systematische Notenschrift, in allen nichtmensural geschriebenen, rhythmischen Kompositionen ein latenter Rhythmus zu postulieren und zu substituieren ist, und zwar analog den mensural geschriebenen Notierungen, habe ich selbst H. A. wörtlich mitgeteilt. Von diesem Grundsatz hatte H. A. in keiner einzigen seiner zahlreichen Schriften, die bis 1907 erschienen sind, d. h. vor dem Datum, an welchem ich ihm mein modales System anvertraute, Gebrauch gemacht. Jeder, welcher diese, von 1901 bis 1907 von H. A. verfassten Schriften kennt, wird mir ohne Weiteres zustimmen. Um es auch allen denen tatsächlich nachzuweisen, welche von diesen Veröffentlichungen nichts gesehen haben, werde ich eine kritische Übersicht über die musikalische Evolution von H. A., nach den Grundsätzen, die er in einigen bemerkenswerteren seiner, von 1901-07 erschienenen, Schriften befolgt und formuliert hat, in gedrängter Form chronologisch zusammenstellen.

Als Mitarbeiter und Verfasser des musikalischen Teiles der Lais et Descorts français du xiiie siècle p. p. A. Jeanroy, L. Brandin u. P. Aubry (Paris, Welter 1901) schreibt H. A. s. xxiv wörtlich: «*Un mot enfin sur la notation: La musique des lais appartient à*

[1] Die Antwort, die ich H. Aubry nach Empfang der Druckbogen schrieb, lautet wörtlich: Monsieur Aubry, à Paris.

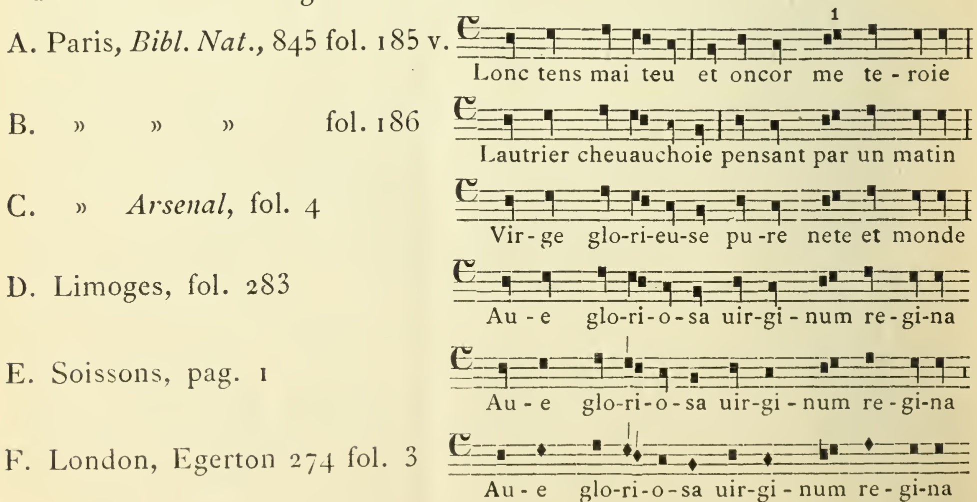
J'ai l'honneur de vous accuser réception de votre brochure, dans laquelle j'ai sans peine pu reconnaître mon système modal d'interprétation des Mélodies des Troubadours et des Trouvères. Il m'est malheureusement impossible pour le moment d'entrer dans une critique plus développée, me trouvant en pleine préparation pour la partie orale de l'examen pour l'obtention du titre de docteur en philosophie, ainsi que je vous l'ai communiqué dans mes précédentes. Nous y reviendrons.

Civilités distinguées. Jean B. Beck.

l'ars mensurabilis du douzième et du treizième siècles. Ce sont des mélodies mesurées en rythme ternaire et avec les valeurs fixes de la doctrine franconienne. (!) Demnach müssten die von ihm abgedruckten, in gleichförmigen Noten *(longae)* geschriebenen Melodien durchweg als mensuraliter notiert aufgefasst und nach den Gesetzen des Franco von Cöln übertragen werden. Eine Übertragung, oder wenigstens nur eine Anleitung oder eine Probe von Übertragung dieser «Lais» hat sich H. Aubry mit dem billigen, aber nicht zu billigenden Ausweg geschenkt: «*dass es eine leichte Arbeit ist, die jeder Leser selbst verrichten kann.*» Da dies auch bis heute nicht geschehen ist, so wollen wir hier an einem Beispiel den Nachweis liefern, dass diese Lais nicht mensural notiert sind und andeuten, wie wir sie zu übertragen haben.

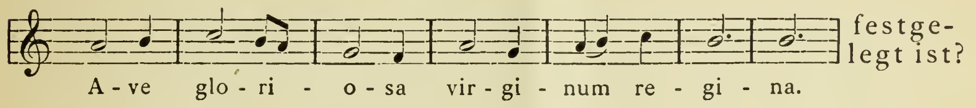
Unter den in den Lais et Descorts veröffentlichten Gesängen befindet sich ein Beispiel, dessen Geschichte mir besonders lehrreich erscheint, weil sich eine identische Melodie mit vier verschiedenen Texten in zahlreichen Handschriften überliefert findet. In 8 Handschriften ist sie als Mariensequenz *Ave gloriosa virginum regina* erhalten (siehe Dreves *Analecta hymnica,* XX, s. 170; A. Poquet, *Les miracles de la Ste vierge,* S. 756; F. Clement, *Annales archéologiques Tome 10,* wo auch die lithographische Reproduktion der ganzen Sequenz (Text u. Melodie) nach der Gauthier de Coincy-Handschrift aus Soissons zu finden ist.)

Diese, dem Philippe de Grève († 1237) zugeschriebene Sequenz ist in einer Handschrift der Pariser Arsenalbibl. mit dem ins Französische übersetzten Text als religiöses Lai: *Virge glorieuse pure nete et monde,* und ausserdem mit ganz unabhängigen, weltlichen Texten als Lai des Hermins: *Lonc tens m'ai teu,* und als Lai de la Pastourelle: *L'autrier chevauchoie* in der Hs. Paris, *Bibl. Nat.* fr. 845, fol. 185-186 mit derselben Melodie für alle angeführten Lesarten überliefert. (Die drei zuletzt erwähnten Lais hat H. Aubry in dem zu besprechenden Buche veröffentlicht, ohne dabei die Identität dieser als N⁰ 34, 37 u. 38 seiner Ausgabe aufeinanderfolgenden Melodien zu bemerken). Es wird von Nutzen sein, dem Leser den Anfang der Aufzeichnungen nach mehreren Handschriften geordnet vorzuführen, um die Verschiedenheit der Notenformen besser hervorheben und die eben aus den verschiedenen Notierungen hervorleuchtenden Schreibeigentümlichkeiten untersuchen zu können.



[1] Aus typographischen Rücksichten haben einige Notenformen umgestellt werden müssen; ich habe sie möglichst durch entsprechende, gleichwertige Zeichen umschrieben.

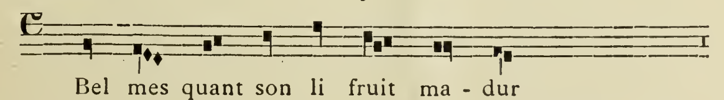
Nach H. Aubry's Äusserung wären also die Aufzeichnungen der Handschriften A B C (D) mensural geschrieben! Nun frage ich: wenn so eine Aufeinanderfolge von lauter gleichartigen Longen, wie sie in A B C D zu sehen ist, mensural geschrieben sein soll, wie wäre dann die Schrift in E und F zu benennen, wo der Rhythmus der Melodie augenscheinlich durch die abwechselnde Verwendung von *longa* und *brevis*, resp. *brevis* und *semibrevis*, nach *meinem* Übertragungs-System als:



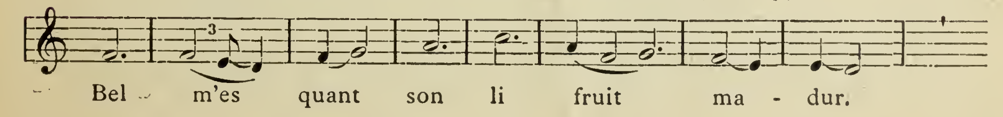
festgelegt ist?

Wohlgemerkt, der Kernpunkt liegt darin, dass zu unterscheiden ist zwischen der tatsächlichen Aufzeichnung vermittelst Tonzeichen, denen eine bestimmte Zeitdauer innewohnt, wie wir sie in den mensuralen Lesarten E und F unseres Beispiels vorfinden, einerseits, und den in gewöhnlichen Quadratnoten notierten Lesarten A B C D, denen derselbe Rhythmus latent innewohnt, ohne jedoch aus den Tonzeichen selbst zum Ausdruck zu kommen, anderseits. Der Fehler H. Aubry's lag, wie ich es ihm auf seine persönliche, positive, an mich gerichtete Frage: « *Mais en somme, que dites-vous de mon système d'interprétation?* » voriges Jahr klar und deutlich auseinandersetzte, und an einigen photographischen Reproduktionen bewies, die er mir bereitwilligst zur Verfügung gestellt hatte, gerade daran, dass er die « mensural geschriebenen » von den « nicht-mensural geschriebenen » Aufzeichnungen nicht auseinanderzuhalten vermochte. Es wären noch zahlreiche Ergänzungen zu dem obigen Beispiele hinzuzufügen, doch fehlt mir hier der Raum, und zudem finden sie sich in extenso in meiner Abhandlung über Die Melodien der Troubadours.

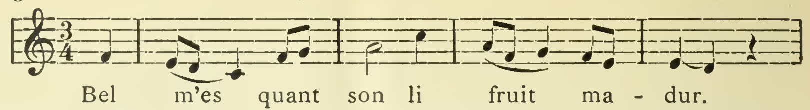
1904 erschien bei A. Picard fils eine kleinere Schrift von P. Aubry, betitelt: *Quatre Poésies de Marcabru, troubadour gascon du XIIe siècle*, in welcher er die 4 überlieferten Lieder des gesagten Troubadours abgedruckt und zu übertragen versucht hat. Über die Notierung schreibt der Herausgeber: « *Au point de vue musical, ces pièces se trouvent dans les mêmes conditions générales que l'ensemble des œuvres des troubadours. La notation originale est la notation proportionelle, dite franconienne, que nous rencontrons dans tous les chansonniers manuscrits du même temps.* » (!) Folgerung: *Sämtliche Troubadour- und Trouvère-Melodien sind* (nach H. Aubry) *mensural geschrieben!* In meiner Abhandlung weise ich aber nach, dass von den 259 überlieferten Troubadourmelodien sage und schreibe 243 bestimmt nicht mensural, sondern in Quadratnoten überliefert sind. Um nun dem Leser zu zeigen, wie H. Aubry eine vermeintlich mensural aufgezeichnete Melodie überträgt, führen wir den Anfang eines der 4 genannten Lieder des Marcabru aus der Aubry'schen Publikation an.



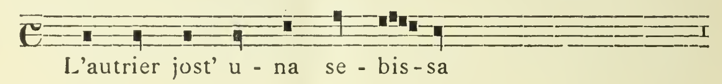
Transcription en notation moderne. (Aubry).



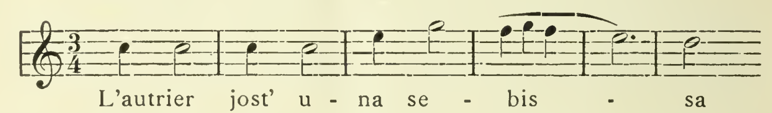
Ich enthalte mich der Kritik dieser Leistung und gebe m e i n e m o d a l e Übertragung dieses Verses: (Die Begründung und Beweisführung bietet meine These).



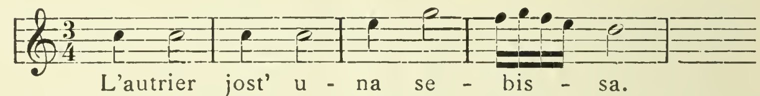
Die Melodie zu der als N⁰. 4 veröffentlichten Pastorelle, welche für denjenigen, der die *Modi* anzuwenden versteht, deutlich den II. *Modus* angibt, betrachtet H. Aubry als «*construite sur un sixième mode finissant en premier*». Um zu sehen, wie er diesen »*sixième mode*» überträgt, von dem er in der *Revue Mus.* 1907 keinen Beleg gibt, führen wir auch von diesem Lied den ersten Vers an :



Transcription en notation moderne. (Aubry).



Nach m e i n e m System ist der Vers folgendermassen zu übertragen :

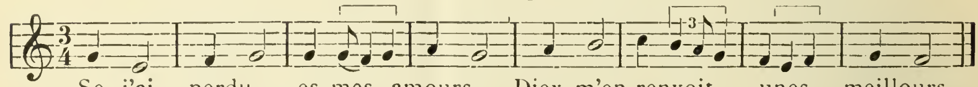


N o c h i m S o m m e r 1906 betrachtet H. Aubry in seiner Besprechung des J o u r n a l d e s V i s i t e s P a s t o r a l e s d'O d o n R i g a u d (S. 46), das in Nota quadrata geschriebene : *In sancti Nicolai preconio* als mensural geschrieben und überträgt es dementsprechend (cf. Cäcilia 1906, VIII, S. 127). Von 1901 bis Sommer 1906 hielt also H. Aubry, nach all dem, was wir hier aus s e i n e n e i g e n e n S c h r i f t e n entnommen haben, unwandelbar an seinem m e n s u r a l e n System fest, ohne sich durch die eingehenden Erörterungen der Musikhistoriker, vor allem H. Riemann's, wesentlich beeinflussen zu lassen.

In seiner letzten Schrift : *L'œuvre des troubadours et des trouvères,* hat also H. A. mit seinen Worten m e i n Übertragungs-Prinzip anzuwenden versucht. In den meisten Fällen ist es ihm auch geglückt, den M o d u s zu erraten und die Übertragung auszuführen. Aber gerade an zwei typischen Beispielen hat es sich gezeigt, dass er m e i n m o d a l e s S y s t e m doch noch nicht voll erfasst hat. Als drittletztes Beispiel zitiert er nämlich einen mensural geschriebenen Refrain aus dem *Roman du Renart le Nouviel:*

Se j'ai perdues mes amours, Diex m'en renvoit unes meillours.

was er als II. Modus auffasst und folgendermassen überträgt :



Diese Übertragung überführt nun Hn. Aubry, dass er die Rhythmik der Troubadours und der Trouvères nur zum Teil und das me-

trische Grundprinzip der mittelalterlichen, romanischen Dichtungen gar nicht erkannt hat. Ein Hauptsatz dieser Kunstgattung lautet nämlich : « Die Reimsilbe eines jeden Verses muss unbedingt und ausnahmslos betont sein, und auf eine gute Taktzeit fallen». (Diesen Satz habe ich in meiner These methodisch nach den Quellen entwickelt.)

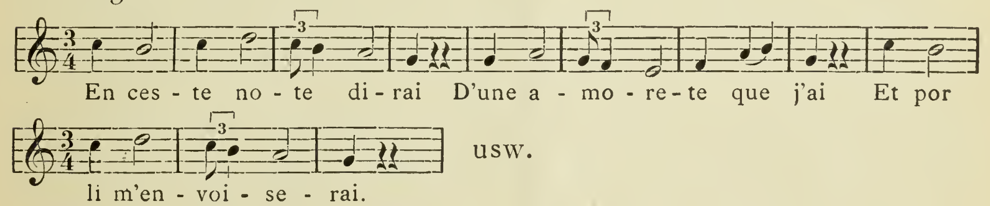
In Aubry's Rhythmisierung sind aber die Reimsilben *(a-)mours* und *(meil-)lours* auf den schlechten Taktzeiten,[1] weil er den auftaktigen ersten von dem volltaktigen zweiten Modus nicht zu unterscheiden vermag.

Das andere, zweifelhafte Beispiel ist ein Lai von Colin Muset: *En ceste note dirai*, welches H. A. im zweiten Modus überträgt. Ich zitiere den Anfang nach dem Abdruck Aubrys in Rev. Mus. 1907, 356. (In den «Lais et descorts» ist dieselbe Melodie S. 84 wesentlich verschieden wiedergegeben, trotzdem beide Abdrücke auf ein einziges Original zurückgehen. Ich kann leider nicht bestimmen, welche von beiden Versionen die richtige ist, da sich mein Material zur Stunde noch in Händen der Hohen philos. Fakultät befindet).



En ceste note dirai D'uneamorete que j'ai, Et por li m'envoiserai.

H. Aubry überträgt diese Melodie a. a. O. im zweiten Modus, wie folgt:



Das es H. Aubry zwar gelungen ist, mein Prinzip der modalen Interpretation der mittelalterlichen, rhythmischen Lieder teilweise praktisch zu verwerten, während er hingegen aus leicht begreiflichen Gründen, dieses System nicht methodisch in Worten zu formulieren verstanden hat, so will ich hier meine Lehrsätze anführen und an den zwei letztbesprochenen Beispielen zur Erläuterung in Anwendung bringen, indem ich für die vollständige Beweisführung auf meine MELODIEN DER TROUBADOURS verweise.

Meinen Grundsatz, dass in den nichtmensural notierten, mittelalterlichen Melodien-Aufzeichnungen ein latenter Rhythmus zu substituieren ist, hat, wie oben hervorgehoben, H. A. zwar in seinem Syllogismus III (Rev. mus. 1907, S. 328) wiederholt. Wodurch aber der Modus der Melodie bedingt, und woran er bei allen *nicht* mensural geschriebenen Aufzeichnungen zu erkennen ist, auch darüber vermag H. Aubry's Arbeit nicht den geringsten Aufschluss zu geben; ich will nunmehr selbst die Ergebnisse meiner Forschungen in der Form von Regeln summarisch aufstellen.

Bei der Wiederherstellung des Rhythmus der mittelalterlichen Monodien sind folgende Grundsätze zu beachten:

I. Die 6 musikalischen Modi zerfallen in zweiteilige und dreiteilige, und bilden die Grundlage der mittelalterlichen Rhythmik.

---

[1] Denselben Fehler begeht H. Aubry an Beispielen, die er als Belege für die Interpretation des vierten Modus anführt.

II. Eine jede rhythmische, mittelalterliche Melodie setzt sich aus der symmetrischen Aufeinanderfolge solcher Grundformeln, *Modi* genannt, in der Regel nach dem Gesetz der viertaktigen, musikalischen Satzbildung *(H. Riemann)* zusammen.

III. Die Silbenzahl der Verse, von der betonten Reimsilbe aus rückwärts gezählt, bestimmt den einzuschlagenden *Modus*.

IV. In den zweiteiligen *Modi* bestimmt das Zusammenfallen der Wortakzente mit den guten, resp. schlechten Taktzeiten, und die Verteilung der einen Takt ausfüllenden Noten, ob die Formel ▪ ꟷ . . . als erster *Modus* mit Auftakt, oder als zweiter, volltaktiger *Modus* zu behandeln ist.

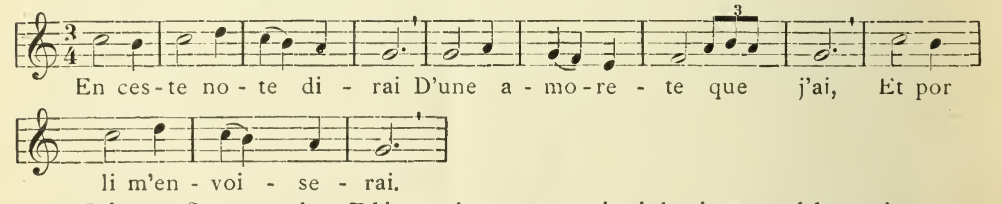
V. Charakteristisch für den dritten *Modus* ist das Auftreten von Binnenreimen und von dreisilbigen Versen und Wörtern Zehnsilbler in Verbindung mit Siebensilblern oder allein sind in der Regel in einem dreiteiligen *Modus* zu lesen und zu übertragen.

VI. In einem zweiteiligen *Modus* dürfen (bis in die zweite Hälfte des XIII Jahrhunderts) in jedem *Modus*fuss = Takt nur zwei, und in einem dreiteiligen *Modus* nur drei Text-Sylben stehen, unbekümmert um die Anzahl der auf die einzelnen Silben zu singenden Töne.

VII. In der späteren, vornehmlich in der mehrstimmigen Kunst können auch mehr als zwei resp. drei Silben in einem Takt gesungen werden, soviel Silben wie Noten, am häufigsten in den Oberstimmen (Triplum) der Conducte und Motetten.

Kehren wir noch einmal zu den obigen Notenbeispielen zurück. Für das letzte, in Nota quadrata, also ohne bestimmt graphisch angedeuteten Rhythmus notierte Beispiel ziehe ich die Übertragung im ersten Modus dem von H. A. verwandten zweiten Modus vor, weil in den Takten 3, 7, 11, 14 usw. die erste Note des Taktes in zwei Noten aufgelöst ist, wodurch wir den aufgelösten ersten Modus ꟷ ▪ = 𝅗𝅥 ♩ = ♩ ♩ ♩ erhalten. (Der Refrainvers: *ausi come el mois de mais* ist umgekehrt im zweiten Modus zu lesen, weil hier die modale Anordnung ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | usw. auftritt.)

Die Übertragung hat demnach zu lauten:



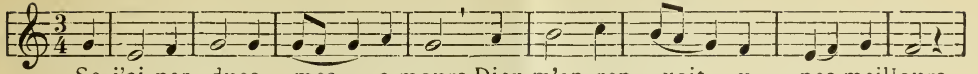
Die Auflösung der Plica über *que*, wie ich sie vorschlage, ist u. a. in dem reizenden *Flageolet* Liedchen: *En mai quant li rossignolet* (Raynaud N° 967) mehrmals belegt.

An der Übertragung des anderen Beispiels: *Si j'ai perdues mes amours*, (s. o. S. 6) hätte H. Aubry, wenn er das modale Interpretationsprinzip selbständig gefunden hätte, unmöglich fehlgehen können, weil die Melodie mit Abwechselung von Longa und Brevis geschrieben ist und deshalb die Entscheidung darüber, ob der erste oder zweite Modus anzuwenden ist, leicht aus der Silbenzahl des Verses getroffen werden kann.

Die regelmässige Abwechselung von Longa und Brevis in der Notierung deutet, wie gesagt, auf einen zweiteiligen *Modus* hin. Um zu bestimmen, ob wir den auftaktigen ersten oder den volltaktigen zweiten *Modus* anzuwenden haben, zählen wir die Silben von der Reimsilbe rückwärts und legen die Akzente, die mit den guten Taktzeiten zusammenfallen, fest; wir erhalten demnach:

Se j'ái perdúes més amoúrs
Diex m'én renvoít unés meilloúrs.

Die Übertragung in moderne Noten ergibt sich von selbst als:



H. Aubry bemüht sich mit Worten das von Hugo Riemann aufgestellte Gesetz der Vierhebigkeit zu bekämpfen, indem er als Schluss- und Schlagwort seiner «Critique du Système de M. Hugo Riemann» schreibt (Tir. à part, S. 37): «*Nous rejetons donc complètement le système de transcription de M. Hugo Riemann, et sa mesure à 4 temps et sa phrase mélodique de 4 mesures*» und dabei ist er sich selbst nicht bewusst geworden, dass seine eigenen Übertragungen genau nach demselben Prinzip der Viertaktigkeit aufgebaut sind, mit dem einzigen Unterschiede, dass Aubry den Tripeltakt als Massstab annimmt, während H. Riemann vom geraden Takt ausgeht!

In meiner druckfertigen Arbeit über Die Melodien der Troubadours, deren Erscheinen ich bald bekannt geben werde, sind die oben ausgesprochenen Lehrsätze entwickelt und an mehr als 150, unmittelbar den Handschriften entnommenen Beispielen praktisch durchgeführt. Formuliert sind sie jetzt zum ersten Male in der Öffentlichkeit, wodurch ich mir das Anrecht auf die Priorität in der seit einem Jahrhundert so viel umstrittenen Frage nach der Rhythmik der mittelalterlichen Monodien redlich erworben, nachgewiesen und endgültig gesichert habe.

Suum cuique!

Bemerken muss ich noch zum Schluss, dass ich leider diesen Aufsatz, wie er hier vorliegt, nicht so ausarbeiten konnte, wie ich es gewünscht hätte, da mir zu seiner Anfertigung kaum die minimale Frist eines Tages zur Verfügung stand. Am 6. Juli Abends wurden mir die Druckbogen der in der Revue musicale als: *L'œuvre des troubadours et des trouvères* erschienenen und als Separatabdruck als: *La Rythmique Musicale des troub. et des trouv.* umgeänderten Veröffentlichung H. Aubrys ausgehändigt, und noch an demselben Abend verabfolgte mir Herr Archivar Vogeleis freundlichst die betreffenden Nummern der *Revue musicale* zur Einsicht.

Ich gedenke den Lesern der Cäcilia die Ergebnisse meiner Forschungen auf dem Gebiete der Rhythmik mittelalterlicher, kirchlicher Kompositionen in künftigen Aufsätzen mitzuteilen und werde mich dabei auf meinen vorliegenden Abriss zu berufen haben.

Strassburg-Neudorf, den 7. Juli 1907.

Johann Baptist Beck.

Toutefois il ne faut pas confondre ce chant cultuel avec notre cantique populaire ancien et moderne : celui-ci est presque toujours l'expression des sentiments provoqués sur le moment, tandis que l'autre est conditionné par des règles déterminées pour les paroles comme pour la musique. Ce sont toutes les parties de l'office divin non réservées aux chantres plus ou moins exercés ad hoc ; et comme la langue liturgique était autrefois identique à celle du peuple, le chant de celui-ci revêtait naturellement un caractère qu'il ne saurait plus avoir aujourd'hui. Nous signalons en particulier le chant responsorial et antiphonique au temps des Pères grecs et latins. Si minime que puisse paraître un de ces chants pris isolément, il n'en occupe pas moins sa place déterminée dans l'organisme du culte divin ; sa valeur artistique, en soi-même insignifiante, revêt une importance tout autre dans l'ensemble si bien ordonné. C'est à ce point de vue qu'il faut apprécier les versets, répons etc. par lesquels le peuple s'associait à l'action liturgique ; on constate toutefois que l'élément musical cède la place principale à l'accentuation naturelle et même à la cadence des mots. Ces chants sont nés avec la liturgie, se sont développés avec elle et vivent de sa vie. C'est bien pour cela que mainte question controversée, dans l'histoire du plain-chant, ne saurait être résolue sur le terrain musical, mais uniquement en tenant compte des périodes d'évolution de la liturgie. (Voyez *P. Wagner*, *Origine et développement du chant liturgique*, chap. VII.)

Que si on veut se rendre compte de la *structure musicale* de ces chants primitifs du peuple israélite et chrétien, on constate le défaut de documents contemporains. Des recherches postérieures ont mené à des argumentations assurément des plus ingénieuses, mais à aucun spécimen certain de ces chants populaires. Toutefois on ne saurait mettre en doute que c'étaient des déclamations pathétiques des paroles employées, dans lesquelles le *rythme* tenait une place de beaucoup plus importante que la *mélodie*. Celle-ci était forcément restreinte par le peu d'étendue tonale des flûtes et des instruments à cordes. Nous remarquons d'ailleurs chez les plus anciens peuples l'emploi de la parole chantée — en somme notre *Récitatif* — pour transmettre aux générations futures leurs lois, leurs doctrines et les exploits de leurs héros. Et jusqu'à nos jours cette coutume s'est maintenue p. ex. chez certaines peuplades africaines pour annoncer un message ou célébrer une victoire.

Le défaut de documents explicites ne permet pas non plus de fixer jusqu'à quel point certaines mélodies récitatives ont passé du Temple à la Synagogue et de celle-ci dans le culte chrétien. Néanmoins il nous reste des phrases musicales propres à l'un et à l'autre chant, et dont

PUBLICATIONS RÉCENTES

SUR

LES TROUVÈRES ET LES TROUBADOURS

COMPTES RENDUS

PAR

A. GUESNON



PARIS (VIe)

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR

5, QUAI MALAQUAIS









